DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2001.04.009

中国音乐学(季刊)2001年第4期
MUSICOLOGY IN CHINA

□郑祖襄
ZHENG Zu-xiang

“开皇乐议”中的是是非非及其他

Rights & Wrongs and Other Related Matters of the “*kai huang yue yi*”
(Discussions in Music During Early Sui Dynasty)

内容提要:“开皇乐议”是隋初朝廷以改作雅乐为题的一场讨论。郑译、万宝常、苏夔、何妥等各自提出了看法,一时众说纷纭、是非混乱。隋文帝最终作出“黄钟一宫”的选择。在各种看法的后面是音乐文化观念的不同及个人间利益的争斗;“黄钟一宫”迎合了隋文帝的“好符瑞”思想。其中,郑译提出的乐学理论兼容中外民族音乐基本乐理的特点,在当时及后来的音乐实践中产生了重要的影响。“开皇乐议”中的是是非非暴露出中国古代封建社会统治集团对待音乐文化问题的某些本质性的思想与行为。

关键词:开皇乐议　雅乐　燕乐　郑译　万宝常　八十四调

隋代初年的“开皇乐议”,在中国古代史上是一场十分少见的统治集团内部高层次的音乐专题讨论。它以讨论雅乐为题,但其根本的问题涉及历史上每每遇到的“中外音乐冲突”问题,并与隋朝的政治、文化相联系。参加乐议的上至皇帝、朝中大臣,下有民间音乐家。各家各派争论激烈,以至于树立朋党,延时十三载。尽管乐议曾经一度“是非之理,纷然淆乱”;但它的结果仍然对后世的音乐发展产生了深远的影响。在中国古代音乐史的发展中,特别是从中外音乐冲突的关系上讲,“开皇乐议”是一个承前启后的重要“环节”。唐初史臣著下的《隋书》,最初详细记载这场乐议内容,为后人提供了丰富的音乐史信息;同时也对乐议人物的思想观点进行了评述。今天,中国古代音乐史学的水平已非昔日所比,由于“开皇乐议”在音乐史上的重要地位,它的史实与是非仍须我们去认识与思考。

隋前音乐文化背景概说

东晋南渡之后,两汉大一统的音乐发展趋势迅速分为南北两大区域:以清商乐为代表的华夏传统音乐在南方传承下来;北边、西北边少数民族音乐和外族音乐大量传入北方中原。成书较早的《宋书·乐志》(卷19)引王僧虔“论三调歌”中说:

> “又今之清商,实由铜雀,魏氏三祖,风流可怀,京、洛相高,江左弥重。”

《旧唐书·音乐志》(卷29)说:

收稿日期:2001—02—07　　文章编号:1003—0042(2001)04—0105—17

作者简介:郑祖襄(1952—),中央音乐学院音乐学系教授(北京100031)。

“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛，人谣国俗，亦世有新声。”

清商乐的成分主要有两部分：一部分来自汉魏传统音乐（主要是汉代相和歌），一部分来自江南的民间音乐（吴歌和西曲）。《宋书·乐志》（卷 21、22）留载了当时清商乐中各种体裁的部分歌词。后来宋代郭茂倩编写《乐府诗集》时又收集了陈·智匠《古今乐录》等有关材料，考证出南朝时期“相和歌”的体裁有：相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲。其中“平、清、瑟、楚”四调的音乐形式尤为复杂，《乐府诗集》（卷 30、33、37、41）分别引《古今乐录》曰[①]：

“王僧虔《大明三年宴乐技录》：平调有七曲：……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部[②]。张永《录》曰：未歌之前，有八部弦，四器，俱作在高、下、游弄之后。”

“王僧虔《技录》：清调有六曲：……其器有笙、笛（下声弄、高弄、游弄）、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种，歌弦四弦[③]。张永《录》云：未歌之前有五部弦，又在弄后。”

“王僧虔《技录》：瑟调曲有《善哉行》……其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》云：未歌之前有七部弦，又在弄后。”

“王僧虔《技录》：楚调曲有《白头吟》……其器有笙、笛（弄）、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。张永《录》云：未歌之前有一部弦，又在弄后。”

清商乐中江南民间音乐主要是“吴歌”（流行于长江下游建邺地区）、“西曲”（流行于长江中游及汉水一带）。其中，吴歌中又分“吴声”、“游曲”、“半折”、“六变”、“八解”等多种体裁。

郭茂倩又说：“清乐者，九代之遗声。”（《乐府诗集》卷 44）

清商乐的悠久历史及其艺术特点由此大体可见。

《隋书·音乐志》最初是撰写梁、陈、北齐、北周、隋五个朝代的《五代史志》的一部分，它记载北朝时期外族音乐传入的历史脉络比较清晰（卷 15）：

“西凉者，起苻氏（前秦王）之末，吕光（后凉王，在位 386—399）、沮渠蒙逊（北凉王，在位 401—433）等，据有凉州（今甘肃武威县等地），变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。……其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、[illegible]筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、[illegible]鼓、铜拔、贝等十九种，……”

“龟兹者，起自吕光灭龟兹（384），因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原（约 439），复获之。其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等，凡三部。……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，……”

“天竺者，起自张重华（前凉王，在位 346—353）据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，……”

“康国，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《[illegible]殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，……”

“疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域(约439)，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，……安国，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓，和鼓、铜拔等十种，……高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、[illegible]鼓、贝等十四种，……”

此外又有高昌乐和悦般国音乐，《隋书·音乐志》(卷14)：“太祖(宇文泰，507—556)辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。”《魏书·乐志》(卷109)：“世祖(魏太武帝拓跋焘，在位386—409)破赫连昌，……后通西域，又以悦般国歌舞设于乐署。”

北朝的少数民族音乐和外族音乐的丰富多采也由此可见。

与这一音乐文化总形势之下，由于战争和南北经济往来的原因，南方的清商乐也或多或少地带入北方；北方的少数民族和外族音乐也陆陆续续地传入南方。《魏书·乐志》(卷109)曰：

“初，高祖(魏孝文帝拓跋宏，在位471—499)讨淮、汉，世宗(魏宣武帝拓跋恪，在位499—515)定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌，荆楚西声，总谓清商，至于殿庭飨宴兼奏之。”

《宋书·乐志》(卷19)在叙述南朝音乐时又说：

“又有西、伧、羌、胡诸杂舞。”

《隋书·音乐志》(卷13)曰：

“及后主(陈叔宝，在位582—589)嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之代北，酒酣则奏之。”

从当时宫廷生活的情况来看，无论是南方的清商乐，还是北方的少数民族音乐，它们应用的场合主要是宴飨及各种娱乐的场合，属于“宴乐”(或称燕乐)范围。这些音乐具有丰富的艺术性，有着鲜明的娱乐功能。而与此不同的宫廷雅乐，则是用于祭天地、祭祖宗等礼仪活动。由于它担负着统治集团的文化职能，它是以表现庄严、肃穆的气氛为特点。从民族和国家外部来看，它是文明之邦的象征；从皇族宫廷生活方面来看，它是一种礼仪的规范；从社会统治方面来看，它宣扬统治集团功绩，是一种强化皇权制度的手段；从宗教意识方面来看，它又具有明显的神学观念；从统治阶级与被统治阶级的立场来分析，它又属于统治阶级。宫廷中的雅乐和燕乐的制度，原本产生于西周，同属于礼乐制度之中；秦汉以后由于社会的发展变化，宫廷礼乐音乐基本划分为用于祭天地、祭祖宗等礼仪的雅乐，和用于宴饮及娱乐场合的燕乐。从音乐角度看，同样在宫廷，都归属于太常寺，它们的功能却截然不同，前者有鲜明的政治和文化的教化功能，后者则主要是娱乐的功能。燕乐和雅乐，互相不能替代。

由于雅乐有如此多的社会、文化功能，秦汉以来历朝统治集团几乎都把它当作巩固自己统治的宝贝。但制作雅乐也并非易事，制作者既要懂得礼乐的思想精神，又要懂音乐，而歌唱天地神灵、祖宗，又须讲究历史传承和古雅的风格。汉朝初年，曾经是世世在大乐官的制氏，却“但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”(《汉书·礼乐志》)这是说由于秦汉之际长年遭受战乱，乐官制氏只知道雅乐中具体的音乐曲调，而不知道音乐是表现什么样的雅乐内容。汉武帝时，乐府中民间音乐盛行，以致“今郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，……皆以郑声施于朝廷。”(《汉书·礼乐志》)这是说民间音乐由宫廷的娱乐活动影响到宫廷的郊庙祭祀乐，以至祭祀乐不再唱祖宗业绩，民间音乐的乐律和宫廷雅乐的钟律也合不上。

隋朝以前的北魏、北周和北齐统治，对汉民族而言，都是外来民族，但他们统治期间都先后吸收采纳了汉族宫廷雅乐的礼仪制度。在制定具体的雅乐音乐时，有时采用自己本民族的音乐，或北方其他民族的音乐。《魏书·乐志》(卷109)："天兴元年(398，魏道武帝拓跋[illegible]在位时期)冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐。……掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。"

《隋书·音乐志》(卷14)：

"及天和六年(571)，武帝(周武帝宇文邕，在位560—578)罢掖庭四夷乐，其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉，采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。"

有时为考订雅乐，不惜兴师动众，寻求古乐，《魏书·乐志》(卷109)：

"太和初(477)，高祖(魏孝文帝拓跋宏，在位471—499)垂心雅古，务正音声。时司乐上书，典章有阙，求集中秘群官议定其事，并访吏民，有能体解古乐者，与之修广器数，甄立名品，以谐八音。诏可。虽经众议，于是卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。"

有时也杂用民间音乐，《魏书·乐志》(卷109)：

"五年(481)，文明太后、高祖(即魏孝文帝拓跋宏)并为歌章，戒劝上下，皆宣之管弦。七年(483)秋，中书监高允奏乐府歌词，陈国家王业符瑞及祖宗德美，又随时歌谣，不准古旧，辨雅、郑也。"

有时也用"戎华兼采"的办法来制作雅乐。北齐音乐家祖[illegible]根据他父亲祖莹的经验创制的"洛阳旧乐"，就是这样一种雅乐。《隋书·音乐志》(卷14)中说：

"齐神武帝霸迹肇创，迁都于邺，犹曰人臣，故咸遵魏典。……其后将有创革，尚药典御祖[illegible]自言，旧在洛下，晓知旧乐。上书曰：'魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。……'至永熙(魏孝武帝拓跋修年号，532—534)中，录尚书长孙承业共臣先人太常卿莹等，斟酌缮修，戎华兼采，至于钟律，焕然大备。自古相袭，损益可知，今之创制，请以为准。'[illegible]因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》，而定正声。始具宫悬之器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓'洛阳旧乐'者也。"

在当时南与北、中与外的音乐文化交流中，出现"华""戎"相融合的品种，燕乐中有上述的"西凉乐"，雅乐中有祖[illegible]的"洛阳旧乐"，它们说明当时中外民族音乐之间的融合已经达到一定的深度。

隋朝的"开皇乐议"，同北魏、北齐、北周制定雅乐属于同一类的事情，但它所遇到的问题要比它们复杂得多。

"开皇乐议"的议题

"开皇乐议"始于隋开皇二年(582)，这是隋文帝杨坚(541—604)篡得北周政权登上皇位的第二个年头，至开皇十四年(594)定下新雅乐才可以算完全结束，前后断断续续长达十三年。《隋书·音乐志》(卷14)曰：

"开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言：'礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典。'高祖不从，曰：'梁乐亡国之音，奈何遣我用邪！'是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正。于是诏太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等议正乐。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定。高祖大怒曰：'我受天命七年，乐府犹歌前代功德邪？'命治书侍御史李谔，引弘等下，

将罪之。谔奏:‘武王克殷,至周公相成王,始制礼乐。斯事体大,不可速成。’高祖意稍解。”

短短数行字,录下了整个“开皇乐议”的头几个回合,概括出乐议的主要议题——

1. 太常雅乐沿用周乐,并用胡声,怎么办?

2. 至开皇七年,太常乐府雅乐仍歌周朝功德,怎么办?

3. 音律多乖,怎么办?

所谓“并用胡声”,即上述北周时期杂用“胡乐”的雅乐,所以第一个问题很清楚,无须再述。颜之推上书的原因,可以从他的学术文化思想来分析。颜之推(531—590以后)出身南朝士族,深通儒学。梁元帝时为散骑侍郎,“侯景之乱”后被俘北方,先后在北齐北周任官。隋取代周,又任隋官。《北齐书·颜之推列传》(卷45)说他“聪颖机悟,博识有才辩”,曾“大为祖[illegible]所重”。他敢于直言,后人有称他的《颜氏家训》“常雌黄朝廷,品藻人物”。颜之推主张依梁朝旧典来制定隋朝雅乐,出于他正统的儒学观念,没有什么个人目的或其他政治意图;而且他熟悉梁朝旧典,深知雅乐的散落。《颜氏家训》(杂艺第十九)中有一段话可以补充他这方面的思想:

“《礼》曰:君子无故不彻琴瑟。古来名士,多有爱好,洎于梁初,衣冠子孙,不知琴者,号有所阙。大同(梁武帝萧衍年号,535—546)以末,斯风顿尽。然而此乐[illegible],雅致有深味哉!”

第二个问题是至开皇七年,乐府雅乐仍歌北周功德。这个问题主要来自北周到隋政治和历史上的原因。隋文帝从北周政治中篡权夺位,宫廷雅乐仍停留在北周时期,跟不上朝代的改换,应该说也是事出有因。然而隋文帝对此的态度,却还有他本人的原因:

隋文帝杨坚,本来也是汉族后裔。从祖先杨元寿任北魏武川镇司马起,开始了杨氏家族在北方鲜卑族政权之下的任官。父亲杨忠随魏武帝进了关中,竭力辅佐宇文泰,被封为柱国大将军、隋国公,并被赐姓普六茹氏。至此,杨氏家族深得鲜卑族统治的信任。杨坚的妻子是鲜卑贵族的女子,女儿是周宣帝宇文[illegible]的皇后,所以杨坚是周静帝的外祖父。杨氏家族这段历史,在一定程度上说明北朝时期汉族和鲜卑族民族之间的融合。

周静帝宇文阐八岁(579)称帝,杨坚在汉族官僚郑译、李德林、刘昉等人的支持下入宫辅政,总揽军政大权。此后,陆续镇压北周皇族的反对势力,大批杀戮北周皇族,使周静帝陷入孤立。最后自己登上隋朝的王位。

杨坚本人,虽然是一个政治家,但对汉族文化的认识非常有限,唐初史臣在《隋书·高祖纪》中谈到他的缺点时,说他“素无学术”、“不悦诗书”。所以,杨坚面对颜之推的上书是反问道:“梁乐亡国之音,奈何遣我用邪?”这个回答既表明杨坚对华夏古代的礼乐缺乏认同,也包含着他个人的符瑞思想(详下文)。杨坚为篡夺北周政权曾经煞费苦心,但直至开皇七年,太常寺的雅乐仍在沿用周乐,歌唱北周朝的功绩,这就不免使他发出“我受天命七年,乐府犹歌前代功德邪?”的恼怒了。不过开皇九年平陈以后,隋文帝的态度有了很大转变(详下文)。

第三个问题是音律多乖。音律,指的乐学和律学方面的理论,即音乐的基本乐理。究竟当时这些理论有什么样的错乱呢?其原因从上述的材料中可知是“并用胡乐”的结果。这个错乱情况在后来郑译的论述中可以知道,主要是音阶和宫调上的混乱。《隋书·音乐志》(卷14)说:

“又诏求知音之士,集尚书,参定音乐。译云:‘考寻乐府钟石律吕,皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内,三声乖应,每恒求访,终莫能通。先是周武帝时,有龟兹人曰苏祗婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。听其所奏,一均之中间有七声。因而问之,答云:父在西域称为知音。代相传习,调有七种。以其七调,勘校七声,冥若合符。一曰娑[illegible]力,华言平声,即宫声也。二曰鸡识,华言长声,即商声也。三曰沙识,华言质直声,即角声也。四曰沙侯加滥,华言应声,即变徵声也。五

曰沙腊,华言应和声,即徵声也。六曰般赡,华言五声,即羽声也。七曰俟利[illegible],华言斛牛声,即变宫声也。’译因习而弹之,始得七声之正。然其就此七调,又有五旦之名,旦作七调。以华言译之,旦者则谓‘均’也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均,已外七律,更无调声。译遂因其所捻琵琶,弦柱相饮为均,推演其声,更立七均。合成十二,以应十二律。律有七音,音立一调,故成七调十二律,合八十四调,旋转相交,尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏,林钟之宫,应用林钟为宫,乃用黄钟为宫;应用南吕为商,乃用太簇为商;应用应钟为角,乃取姑洗为角。故林钟一宫七声,三声并戾。其十一宫七十七音,例皆乖越,莫有通者④。……”

“译又与夔俱云:‘案今乐府黄钟,乃以林钟为调首,失君臣之义;清乐黄钟宫,以小吕为变徵,乖相生之道。今请雅乐黄钟宫,以黄钟为调首;清乐去小吕,还用蕤宾为变徵。’众皆从之。”

郑译从苏祇婆那里学来的、流行于西域一带“龟兹乐调”,然后才“始得七声之正”。今人研究,1904 年在南印度普都可台州库几米亚马来发现的约七世纪时的“七调碑”,碑上七个调,每调有九声。其中也有“沙腊”、“娑[illegible]力”、“般赡”、“鸡识”四个调名。向达、(日)林谦三据此认为苏祇婆“五旦七调”源自古代印度。王光祈则认为苏祇婆“五旦七调”来自阿拉伯琵琶乐调⑤。二说之中,前者理由较为充分,调名相同,可以说明它们之间有联系。郑译所说的乐府,即是太乐。据《隋书·百官志》记载,太常寺下管辖音乐的只有“太乐”、“清商”(开皇九年后才设立)、“鼓吹”三令。郑译说“清乐黄钟宫”,指的是太乐中的“清乐”。郑译说的乐府钟石律吕,是包括太乐令所属雅、燕等各种音乐所用的钟石律吕,即当时雅、燕乐的乐律学理论。黄翔鹏在“中国传统乐学基本理论的若干简要提示”中说:“那时的太乐、乐府只是同一机构,乐种虽然有两种用法,雅乐和清乐在钟磬音律上却是共同的⑥”。所以,郑译谈的宫调问题并不限于雅乐范围,而是当时宫廷太常寺里雅乐和燕乐共同面临的一个普遍的问题。苏祇婆的理论是“调有七种”,郑译“以其七调,勘校七声”,结果是“冥若合符”。郑译用雅乐音阶的“宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫”阶名来相称,但实际不是雅乐七声;因为后来郑译称清乐音阶的“清角(或变)”也是用“变徵”这个名称。近代以来,从王光祈《中国音乐史》起,对于苏祇婆“五旦七调”的理解并不完全一致,但结合唐宋有关史料,大多数研究者都认为它的音阶是一个五声音阶加“4(称为清角或变)”和“b7”(称为闰或清羽)的燕乐音阶(或称俗乐音阶、清商音阶)⑦。颜之推所说的“并用胡声”的“胡”,主要是指西域诸国。郑译学习了苏祇婆的“五旦七调”,才“始得七声之正”,这是说他因此而明白了传入隋朝宫廷的“胡乐”音阶及宫调体系。接着他把这个胡乐宫调与雅乐宫调作了对比,结果是由于“胡乐”在琵琶上的绝对音高(律高)和音阶不同于太常雅乐的绝对音高(律高)和音阶。胡乐的“黄钟”比太常雅乐黄钟高五律(即高纯四度);胡乐音阶和雅乐音阶五正声相同,但两个变音不同。由此而形成“一宫之中”是“三声并戾”。列出图表解释如下:

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
太常太乐:		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾
郑译胡乐:	宫		商		角	清角		徵		羽	闰	

“三声并戾”指的是:太乐的“变徵”与胡乐的“宫”对不上,太乐的“变宫”与胡乐的“清角”对不上,太乐的“角”与胡乐的“闰”对不上。郑译所谈的问题是当时太常寺在“华戎兼采”的形势下音乐创作和表演面临的一个实际问题。中外

各个民族的音乐相互交流、融汇在一起,而基本乐理不能统一,如何来进行创作、演奏?相比较而言,第三个问题是触及音乐本身最核心的问题,它即是最普遍的问题,也是最重要的问题。

各家各派的论点和乐议结果

从开皇二年乐议开始到开皇十四年乐定,郑译、苏夔、万宝常、何妥、牛弘及隋文帝都提出了自己的看法。在不同的音乐及文化观念的交锋当中,几乎每时每刻都渗透着个人的权利和利益的争斗。下面一一论述。

1. 郑译的“八十四调”及“应声” 郑译(540—591),字正义,出身于北朝世代官僚家庭。祖父任北魏太常,父亲任北周司空。《隋书·郑译传》(卷38)记载他“颇有学识,兼知音律,善骑射。”周武帝时郑译很得宠,与刘昉“恒侍帝侧”。先后任内史上大夫等职,封沛国公。杨坚政治上的篡权夺位,郑译是马前卒、吹鼓手,被授上柱国。后因行事不法被削官。《隋书·郑译传》(卷38)说他“性轻险,不亲职务,而赃货狼籍”。但后来又复官。隋文帝因为他对隋朝有功,曾答应他“恕以十死”。又夸奖他“律令则公定之,音乐则公正之。礼乐律令,公据其三,良足美也”。“开皇乐议”中,郑译通过对苏祗婆“五旦七调”的学习,编撰出一套乐律学理论,《隋书·音乐志》(卷14)说:

> “又以编悬有八,因作八音之乐。七音之外,更立一声,谓之应声。译因作书二十余篇,以明其指。至是译以其书宣示朝廷,并立议正之。”

《隋书·郑译传》(卷38)说:

> “未几,诏译参议乐事。译以周代七声废缺,自大隋受命,礼乐宜新,更修七始之义,名曰《乐府声调》,凡八篇。奏之,上嘉美焉。”

《隋书·经籍志》(卷32)载郑译《乐府声调》有三卷本、六卷本两种。

过去,郭沫若在“隋代音乐家万宝常”一文中斥责郑译的八十四调和应声的发明是从万宝常那里偷来(剽窃)的,并且是“赃证具在,绝非诬枉”⑧。后来,李石根发表了“关于郑译和万宝常的两个八十四调——评《隋代大音乐家万宝常》”,提出他们两人的八十四调是不同的⑨。刘镇钰发表了“隋代音乐家郑译”,肯定了郑译的音乐才能,并认为郭沫若的说法“似乎证据不足”⑩。李、刘二文的说法比较客观、据理。八十四调乐学理论,不是隋朝的发明。《礼记·礼运》中讲“五声、六律、十二管,还相为宫”。如按七声音阶排列,就可以排出八十四调。古人也很明白这一点,南宋音乐家姜白石(名夔)上书“大乐议”中说:“窃谓以十二宫为雅乐,周制可举;以八十四调为宴乐,胡部不可杂⑪。”关键是,郑译的八十四调还带有一个“应声”。而郭沫若又把“应声”和“悬八用七”等同起来。《隋书·音乐志》(卷14)在谈万宝常时说到“悬八用七”:

> “又有识音人万宝常,修洛阳旧曲,言幼学音律,师于祖孝徵(即祖[illegible]),知其上代修调古乐。周之璧[illegible]殷之崇牙,悬八用七,尽依《周礼》备矣。所谓正声,又近前汉之乐,不可废也。”

开皇十三年,牛弘等奏议中(《隋书·音乐志》卷15)也谈到“悬八用七”:

> “弘等并以为非,而据《周官·小胥职》‘悬钟磬,半之为堵,全之为肆’。郑玄曰:‘钟磬编悬之,二八十六而在一[illegible]钟一堵,磬一堵,谓之肆’。又引《乐纬》‘宫为君,商为臣,君臣皆尊,各置一副。故加十四而悬十六’。又据汉成帝时,犍为(今四川宜宾西南)水滨,得石磬十六枚,此皆悬八之义也。悬钟磬法,每[illegible]准之,悬八用七,不取近周之法悬七也。”

隋炀帝大业年间的雅乐鼓吹因为是“多用开皇之故”,其中编钟、编磬的数量也都是“上下皆八”(《隋书·音乐志》卷15)。

“悬八用七”究竟是什么?《周礼》已没有更具体的记载。今天的音乐考古也没有新发现。不过可以肯定的是,它是西周以来中国古代乐律

学理论中的一个特点。但是，它和郑译的“应声”是不相同的。李石根文章已指出郑译和万宝常两个八十四调的音阶、调高及来源不同，本文再作如下补充：

首先，《隋书·音乐志》(卷 14)讲郑译是说他“又以编悬有八，因作八音之乐，七声之外，更立一声，谓之应声”；讲万宝常是说他“悬八用七”。郑译以“编悬有八”为根据，作“八音之乐”，说明是有创新的；而万宝常是尽依《周礼》，是沿用了传统的理论。其次，它们同出于《隋书·音乐志》(卷 14)，著书者并未说明是相同的；如果它们的乐学意义真是相同的，那么这段记载就不会如现在这样写。第三，郑译的“应声”在后来的历史中得到进一步的记载，证明它的确是一个不同于传统、有创新的乐学理论：

①据《隋书·音乐志》(卷 15)记载隋炀帝大业元年(605)修订的雅乐 104 曲，其中有“一曲应调，大吕也”，104 首乐曲所属八个调正好排列成一个雅乐音阶加应声的八声音阶：

律名：	黄钟	大吕	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
调名：	宫调	应调	商调	角调	变徵调	徵调	羽调	变宫调
曲数：	5	1	25	14	13	8	25	13

②沈括《补笔谈》中记载到北宋教坊的“燕乐二十八调”及其字谱，其音阶为雅乐音阶，二十八调按七宫四调排列。其中每宫的角调多加一声，位置比该宫宫音高一律，如宫音在黄钟上，这一声便在大吕上，是一个八声音阶。这个特点，从历史上看，就是郑译理论的“应声”特点。现举“正宫调”中一宫四调为例[12]：

	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	工	高工	下凡	高凡
	(宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫)
正宫调：	●		○		○		○	○		○		○
大石调：												
般涉调：												
大石调：												

杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上)认为郑译的“八音之乐”是清商调音阶和新音阶同时并用的结果[13]，黄翔鹏在“八音之乐与‘应’‘和’声考索”一文中认为隋朝当时“存在着太乐乐府清商音阶的八音，应声在闰、宫之间；又大业间古音阶的八音之乐、应声在宫、商之间；还有新音阶的八音之乐，应声在和、徵之间。……清楚地显示出古代这三种八音之乐乐理全部存在它们的实践基础[14]。”在目前还缺乏充分的历史材料的情况下，这些分析是有助于我们认识“八音之乐”的。

沈括所见是北宋初教坊所用的宫调，当是唐代所传。每调的音阶按雅乐音阶排列，“燕乐二十八调”，这样一个俗乐性质的宫调理论，用的却是雅乐音阶？这本身就叫人难以置信。王光祈《中国音乐史》根据南宋张炎《词源》和姜白石歌曲谱等史料中“雅乐调”和“燕乐调”之间音阶的对应关系，认为这是“燕乐身上”穿上了一件“雅乐衣裳”，对应关系如下[15]：

雅乐商调：	商	角	变徵	羽	变宫	商
			徵		宫	
燕乐宫调：	宫	商	角变	徵	羽闰	宫

夏野通过对南宋赵彦肃所传“风雅十二诗谱”和南宋姜白石歌曲谱的研究，认为这些曲调的宫、羽调是古音阶(即雅乐音阶)系统的宫、羽两种调式；商、角两调则是清乐音阶系统的徵、角两种调式或燕乐音阶的宫、羽两种调式[16]。这些研究指出了宋代燕乐调理论在实践中有用雅乐音阶来取代另外两种音阶的特点。那么这种情形肇自何时，又肇自谁人之手呢？以今天所见材料而论，它就是来自郑译。而且宋元人就很清楚，这是郑译制定的一种“雅俗混淆”的宫调体系。沈括《梦溪笔谈》(卷 5)说：

> “五音：宫、商、角为从声，徵、羽为变声。……隋柱国郑译始条具七均，展转相生，为八十四调，清浊混淆，纷乱无统，竞为新声。自后又有犯声、侧声、正杀、寄煞、偏字、傍字、双字、半字之法。从、变之声，无复条理[17]。”

《辽史·乐志》(卷 54“大乐”)云：

> “自汉以来，因秦、楚之声置乐府。

至隋高祖诏求知音者,郑译得西域苏祗婆七旦之声,求合七音八十四调之说,由是雅俗之乐,皆此声矣。用之朝廷,别于雅乐者,谓之大乐。……自隋以来,乐府取其声,四旦二十八调为大乐。”

唐代燕乐“九、十部乐”及其宫调是沿袭隋代而来,《新唐书·礼乐志》(卷22)曰:“自周、陈以上,雅、郑淆杂而无别,隋文帝始分雅、俗二部,至唐更曰‘部当’。”这里说的隋朝俗乐就是《隋书·音乐志》中讲的开皇初设置的“七部乐”。《隋书·万宝常列传》(卷78)提到郑译等所撰乐书,皆为当世所用,隋文帝又说郑译“音乐则公正之”。这说明郑译的理论在“乐议”中虽然一度被否定,但仍然为当时音乐实践所用。这个实践的领域在隋朝宫廷中,主要是燕乐“七部乐”和“九部乐”。

郑译的乐学理论,由此也可见其一斑了。

2. 万宝常的“八十四调”及“一百四十四律”

《隋书·万宝常列传》(卷78)记载了万宝常的生平及其音乐理论,和《隋书·音乐志》(卷14)一样,对他的音乐才能有很高的评价,称他是“天然识乐”之人:

“万宝常,不知何许人也。父大通,从梁将王琳归于齐。后复谋还江南,事泄,伏诛。由是宝常被配为乐户,因而妙达钟律,遍工八音,造玉磬以献于齐。又尝与人方食,论及声调。时无乐器,宝常因取前食器及杂物,以箸扣之,品其高下,宫商毕备,谐于丝竹,大为时人所赏。然历周洎隋,俱不得调。

开皇初,沛国公郑译等定乐,初为黄钟调。宝常虽为伶人,译等每召与议,然言多不用。后译乐成奏之,上召宝常,问其可不,宝常曰:‘此亡国之音,岂陛下之所宜闻!’上不悦。宝常因极言乐声哀怨淫放,非雅正之音,请以水尺为律,以调乐器。上从之。宝常奉诏,遂造诸乐器,其声率下郑译调二律。并撰《乐谱》六十四卷,具论八音旋相为宫之法,改弦移柱之变。为八十四调,一百四十四律,变化终于一千八声[18]。时人以《周礼》有旋宫之义,自汉、魏已来,知音者皆不能通,见宝常特创其事,皆哂之。至是,试令为之,应手成曲,无所凝滞,见者莫不嗟异。于是损益乐器,不可胜纪,其声雅淡,不为时人所好,太常善声者多排毁之。

又太子洗马苏夔以钟律自命,尤忌宝常。夔父威,方用事,凡言乐者,皆附之而短宝常。数诣公卿怨望,苏威因诘宝常,所为何所传受。有一沙门谓宝常曰:‘上雅好符瑞,有言征祥者,上皆悦之。先生当言就胡僧受学,云是佛家菩萨所传音律,则上必悦。先生所为,可以行矣。’遂如其言以答威。威怒曰:‘胡僧所传,乃是四夷之乐,非中国所宜行也。’其事竟寝。宝常尝听太常所奏乐,泫然而泣。人问其故,宝常曰:‘乐声淫厉而哀,天下不久相杀将尽。’时四海全盛,闻其言者皆谓为不然。大业之末,其言卒验。

宝常贫无子,其妻因其卧疾,遂窃其资物而逃。宝常饥馁,无人赡遗,竟饿而死。将死也,取其所著书而焚之,曰:‘何用此为?’见者于火中探得数卷,见行于世,时论哀之。

开皇之世,有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉,并讨论坟籍,撰著乐书,皆为当世所用。至于天然识乐,不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等,能造曲,为一时之妙,又习郑声,而宝常所为,皆归于雅。此辈虽公议不附宝常,然皆心服,谓以为神。”

《隋书》(卷78)列传“艺术篇”最后评道:

“史臣曰:……伯丑龟策,近知鬼神之情,耿询浑仪,不差辰象之度,宝常声律,动宫商之和,虽不足远拟古人,皆一时之妙也。”

万宝常的水尺律,《隋书·律历志》(卷16)提及曰:

“十三、开皇十年万宝常所造律吕水尺　实比晋前尺一尺一寸八分六厘。

今太乐库及内出铜律一部，是万宝常所造，名水尺律。说称其黄钟律当铁尺南吕倍声。南吕，黄钟羽也，故谓之水尺律。”

《隋书·万宝常列传》这段文字写得生动、简练，把万宝常的身世叙述得悲凄感人。其中，又补充了《隋书·音乐志》(卷 14)所载“开皇乐议”的某些史实和细节。万宝常的乐学理论除“八十四调”与郑译的不同外，还有“一百四十四律”和“一千八声”。一百四十四律按七声音阶旋宫，每律依次担当七声音阶中的每一声，即得出一千八声（144×7＝1008）。问题是这个一百四十四声是怎么得出来的？郭沫若推测是依汉京房六十律办法继续相生，得出这一百四十四律，吴南薰《律学会通》推测万宝常所用乐器，不是琵琶而是梁武帝四通的变相[19]。原始史料没有提供更多的信息，这两种推测只能作为参考。但原始史料也透露出这样一个信息：它的目的是为旋宫时各调音律的运用自如，即《隋书·万宝常列传》(卷 78)所说的“应手成曲，无所凝滞”。

万宝常的理论与郑译之不同，原因在于他师于祖正，“八十四调”是依“《周礼》旋宫之义”而作，又是从修“洛阳旧乐”中得知了“上代修调古乐”之法。“声音雅淡”是万宝常制作雅乐的特点，在当时来说，这已是一个难得的华夏“正宗”的雅乐。所以《隋书·万宝常列传》(卷 78)说“知音者皆不能通”，而“宝常独创其事”。说他“独创其事”，是说只有他才能把“《周礼》旋宫之义”继承、琢磨出来。万宝常和郑译的不同，宋人也很明白。元·马端临《文献通考·乐考》(卷 146)引《中兴四朝·乐志》论蔡元定《燕乐》说：

“所收二十八调（即燕乐二十八调），本万宝常所谓非治世之音，俗又于七角调各加一声，流荡往返，而祖调也不复存也。”

万宝常的“水尺律”，据杨荫浏《中国音乐史纲》“历代黄钟音高比较表”计算，每秒的振动数为 326.8，音略高于今天西乐大小调体系中小字一组的“e”[20]。与别人的不同，是黄钟及其它十一律绝对音高的不同。在音乐实践中带来的是调性及音域的差异。万宝常的水尺律比郑译的低二律，并奉诏造乐器，结果是“损益乐器，不可胜纪”。说明当时用水尺律改造雅乐乐器规模也相当大。

“开皇乐议”中，万宝常先是“译等每召与议，然言多不用”。接着批评郑译的雅乐是亡国之音，惹得隋文帝不高兴。后在他坚持己见下终于得到隋文帝的同意，去制造水尺律改造乐器，并制作雅乐。但最后的结果却是“太常善声者多排毁之”。万宝常造水尺律的时候已是开皇十年，隋文帝虽然同意万宝常造水尺律、改造雅乐乐器，但在“黄钟一宫”面前，就不再理睬万宝常了。而万宝常遭到“太常善声者多排毁之”的根本原因是：北朝以来“华戎兼采”的宫廷雅乐已被大家所认同、习惯，失传已久的华夏“正宗”雅乐反而不能被人所认识，万宝常依《周礼》制作八十四调及雅乐，遭到的是一片嘲笑。其次是，万宝常出身卑微，而与他争论的都是朝中显贵，他的意见很容易遭到压制。郭沫若说：

“那些文化强盗，那些嫉才妒能而冒充假内行的有毒的臭虾蟆！是那些东西压制了他。……”

“(他们）应该是采取的最卑劣的手段——默杀。因为乐工的议论是值不得大儒一驳的。”

郭沫若这些话骂得是有道理的。最后万宝常为能争得隋文帝的相信，不得不听信沙门的话，试图抓住隋文帝“好符瑞”的心理，编造说自己的理论出自胡僧，结果反被苏威抓住把柄将他排斥。万宝常的结局的确悲惨。

3、苏夔的“五声”　郑译与苏夔之间的争论是“五声”与“七声”的问题，《隋书·音乐志》(卷 14)曰：

“时邳国公世子苏夔，亦称明乐，驳译曰：‘《韩诗外传》所载乐声感人，及《月令》所载五音所中，并皆有五，不言变宫、变徵。又《春秋左传》所云：七音六律，以奉五声。准此而言，每宫应

立五调,不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作,所出未详。’译答之曰:‘周有七音之律,《汉书·律历志》,天地人及四时,谓之七始。黄钟为天始,林钟为地始,太簇为人始,是为三始。姑洗为春,蕤宾为夏,南吕为秋,应钟为冬,是为四时。四时三始,是以为七。今若不以二变为调曲,则是冬夏声阙,四时不备。是故每宫须立七调。’众从译议。”

两人都祭起“儒家经典”及“阴阳五行”的法宝,最后郑译取胜。

郑、苏两人又同奏“清乐去小吕,还用蕤宾为变徵”。据《旧唐书·音乐志》(卷28)说:“开皇九年平陈,始获江左旧工及四悬乐器。……隋氏始有雅乐,因置清商署以掌之。”可知开皇九年平陈之后,“乐议”诸位才从南朝旧典中了解到正宗的“雅乐”和“清商乐”;并且这都归清商署管。所以郑、苏二人同奏此事,其时当在开皇九年之后(见下表)。

郑、苏二人建议把清乐音阶的第四级音(即宫音上方纯四度)改成增四度音,说明他们为强求雅乐音阶增四度的第四级音,不惜改变清乐的音阶。这在一定程度上暴露出他们二人对音乐不够精通的缺陷。苏夔主张五音,其才识又下郑译一等。《隋书·苏威传》(卷41)论及苏夔说:“及长,博览群言,尤以钟律自命。初不名夔,其父改之,颇为有识所哂。”苏夔在乐议中的表现正与这段记载相符。

4、何妥的“黄钟一宫” 郑译的理论取得多数赞同,郑译与苏夔接着想用“累黍”的办法制定绝对音高。此时,何妥提出了不同的主张。他否定“旋相为宫”,提出取郑译的“黄钟一宫”和采用“清商三调”。《隋书·音乐志》(卷14)曰:

“而何妥旧以学闻,雅为高祖所信。高祖素不悦学,不知乐,妥又耻已宿儒,不逮译等,欲沮坏其事。乃立议非十二律旋相为宫,曰:‘经文虽道旋相为宫,恐是直言其理,亦不通随月用调,是以古来不取。若依郑玄及司马彪,须用六十律,方得和韵。今译唯取黄钟之正宫,兼得七始之妙义。非止金石谐韵,亦乃[illegible]不繁,可以享百神,可以合万舞矣。’而又非其七调之义,曰:‘近代书记所载,缦乐鼓琴吹笛之人,多云三调。三调之声,其来久矣。请存三调而已。’”

何妥这两条意见,如果从音乐角度来讲,都是站不住脚的。只用“黄钟一宫”,在音乐实践中是行不通的;即便是西周雅乐,也是用旋相为宫的(《周礼·大司乐》)。用“清商三调”来否定“七调”,在逻辑上是讲不通的。因为清商三调,并不是仅指乐学意义上的“调”;每个“调”还包含着乐器组合、表演形式等方面的不同特点。但这两条意见都投了隋文帝的“所好”。“黄钟一宫”迎合了隋文帝的符瑞思想;“请存三调”迎合了隋文帝平陈后的政治谋略。

在“竞为异议、各立朋党”当中,苏夔是倾向郑译的,郑、苏二人的观点基本一致。苏夔的父亲苏威是朝中重臣,很是霸道,且得隋文帝的信任。乐议当中,许多人是因为怕他而听从苏威父子的主张。万宝常被苏威轻而易举地排斥了,到开皇十一年(591),郑译死了。剩下的是苏威父子和何妥的论争了。这样,从乐议开始主要的“郑、万、苏、何”四家中,最后论争的是其中两家音乐才能最低的人。苏威的霸道,使何妥也受到了排挤。逼得他在隋文帝面前状告苏威朋党勾结,窃取官差。隋文帝派人调查,果有其事。苏威由此被罢免官爵。《隋书·苏威传》(卷41)曰:

“后议乐事,夔与国子博士何妥各有所持。于是夔、妥俱为一议,使百僚署其所同。朝廷多附威,同夔者十八九。妥恚曰:‘吾席间函丈四十余年,反为昨暮儿之所屈也!’遂奏威与礼部尚书卢恺、吏部侍郎薛道衡、尚书右丞王弘、考功侍郎李同和等共为朋党,省中呼王弘为世子,李同和为叔,言二人如威之子弟也。复言威以曲道任其从父弟彻、肃等罔冒为官。……上令蜀王秀、上柱国虞庆则等杂治之,事皆验。

……于是免威官爵，以开府就第。知名之士坐威得罪者百余人。”

据《隋书·高祖纪》(卷 2)所载，苏威等被免官是在开皇十二年(592)；此时“乐议”并未结束。何妥提出“黄钟一宫”，为隋文帝采纳。《隋书·音乐志》(卷 14)说：

“时牛弘总知乐事，弘不能精知音律。……是时竞为异议，各立朋党，是非之理，纷然淆乱。或欲令各修造，待成，择其善者而从之。妥恐乐成，善恶易见，乃请高祖张乐试之。遂先说曰：‘黄钟者，以象人君之德。’及奏黄钟之调，高祖曰：‘滔滔和雅，甚与我心会。’妥因陈用黄钟一宫，不假余律，高祖大悦，班赐妥等修乐者。自是译等议寝。”

何妥的“请存三调”，也为隋文帝采纳。《隋书·何妥传》(卷 75)说：

“书奏，别敕太常取妥节度。于是作清、平、瑟三调声，又作八佾、鞞铎巾拂四舞。”

何妥的目的，《隋书·音乐志》(卷 14)只是轻描淡写地说他“耻己宿儒，欲沮坏其事”。其实这件事还说明何妥是一个极擅长阿谀奉承的人，又是一个阴险狡猾的人。所以郭沫若说他是“老狯”。但问题的关键还是取决于隋文帝本人。

5、隋文帝的“好符瑞” 隋文帝是一个有才干的政治家，《隋书·高祖纪》(卷 2)中评述他说“上性严重，有威容，外质木而内明敏，有大略。”但也说他有“好为小数”、“雅好符瑞”的缺点。对于音乐，《隋书·音乐志》(卷 14)说“高祖素不悦学，不知乐。”不过后来又说到一件事(卷 15)：“高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》，托言夫妻之义。”既然不知乐，又何以能作歌呢？这里恐怕是有溢美成分的；隋文帝至多是对音乐有些爱好而已。

开皇二年，对颜之推主张采用梁朝旧典来修订雅乐，他极为反感，斥责梁朝雅乐是亡国之音。但开皇九年平陈之后，他的态度有很大转变。《隋书·音乐志》(卷 15)说：

“开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署，以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等，复居其职。由是牛弘奏曰：‘臣闻周有六代之乐，至《韶》、《武》而已。……前克荆州，得梁家雅乐。今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古。且观其曲体，用声有次，请修缉之，以备雅乐。其后魏洛阳之曲，据魏史云太武平赫连昌所得，更无证明。后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华，皆不可用。请悉停之。’制曰：‘制礼作乐，圣人之事也，功成化洽，方可议之。今宇内初平，正化未洽。遽有变革，我则未暇。’晋王广又表请，帝乃许之。”

这段记载又说明至“开皇九年”，太常雅乐仍是沿用周乐。牛弘是隋朝的大儒，曾建议隋文帝广开献书之路，整理国家图书。这是中国历史上一次有名的整理图书活动。牛弘借平陈获宋、齐旧乐的机会，提出依梁、陈旧乐来制定隋朝雅乐。牛弘的上书得到了隋文帝的同意，乐议由此展开了新一轮的讨论。约在四年以后，牛弘又提出了制定雅乐的具体办法。《隋书·音乐志》(卷 15)曰：

“牛弘遂因郑译之旧，又请依古五声六律，旋相为宫。雅乐每宫但一调，唯迎气奏五调，谓之五音。缦乐用七调，祭祀施用。各依声律尊卑为次。”

牛弘的办法只是依郑译之旧改作而已。综合《隋书》“音乐志”和上述“人物列传”材料分析，此事应在开皇十三年(593)左右。因为郑译死于开皇十一年，所以这里称“旧”。万宝常制造水尺律在开皇十年，何妥提出“请存三调”和“用黄钟一宫”是在开皇十二年(状告苏威之前，见《隋书·何妥传》)，这两件事都在开皇九年平陈牛弘上书之后。到开皇十三年时，不仅郑译不在了，苏威父子也被免官了。万宝常则是在苏威削官之前就被他排斥了。因为《隋书·音乐志》着重写史实内容，未能把时间前后的顺序交代清楚。为明白起见，结合《隋书》“律历志”、“高祖

纪”等有关人物列传的记载,将“开皇乐议”中的具体时间表排列如下:

开皇二年:颜之推上书请冯梁国旧典制雅乐。(《音乐志》)

隋文帝回答:“梁乐亡国之音,奈何遣我用邪?”(《音乐志》)

开皇二年至开皇九年:郑译、苏夔、万宝常提出各自看法。(《音乐志》)

开皇七年:积年议不定,隋文帝大怒:“我受天命七年,乐府犹歌前代功德邪?”(《音乐志》)

开皇九年:(平陈后)牛弘上书依梁、陈旧乐制定隋朝雅乐。(《音乐志》)

开皇十年:郑译与苏夔同奏:“清乐去小吕,还蕤宾为变徵。”(《音乐志》)

苏夔与郑译以累黍立分,正定律吕。(《音乐志》)

郑译乐成,隋文帝问万宝常可不,万宝常说:“此亡国之音,岂陛下之所宜闻!”(《万宝常传》)

万宝常奉诏制造水尺律,并以此调乐器。(《律历志》)

开皇十一年:郑译卒。(《郑译传》)

开皇十二年:何妥上书议乐,提出“请存三调”和“黄钟一宫”。(《何妥传》)

万宝常被苏威排挤。(《音乐志》)

苏威父子被免官。(《高祖纪》)

何妥“黄钟一宫”乐成,隋文帝说:“滔滔和雅,甚与我心会。”(《音乐志》)

开皇十三年:牛弘上书,因郑译之旧作旋相为宫。(《音乐志》)

隋文帝犹忆妥言,下令不许作旋相为宫。(《音乐志》)

牛弘等再详议,唯用“黄钟一宫”。(《音乐志》)

开皇十四年:雅乐新定。(《音乐志》)

当牛弘在开皇十三年提出旋相为宫后,立即遭到隋文帝的反对。(《隋书·音乐志》)(卷15)说:

> “高祖犹忆妥言,注弘奏下,不许作旋宫之乐,但作黄钟一宫而已。”

《隋书·牛弘传》(卷49)说:

> “上曰:‘不须作旋相为宫,且作黄钟一均也。’”

但此时,隋文帝除了对采用梁及宋、齐雅乐不再反对;又对清商乐表示出极大的热情,下诏设清商署,又称它为“华夏正声”。《隋书·音乐志》(卷15)又说:

> “清乐其始即清商三调是也,并汉来旧曲。……及平陈后获之。高祖听之,善其节奏,曰:‘此华夏正声也。昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同。虽赏逐时迁,而古致犹在,可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。’”

隋文帝对清商乐果真能“善其节奏”?

不,像隋文帝这样一个“不知乐”的人,虽然对音乐有些爱好(“颇好音乐”),但是难以善“清商乐”之节奏;更不会从清商乐中理解华夏音乐的“古致犹在”。《隋书·音乐志》(卷15)中还的的确确记载着一件他对清商乐不懂装懂的事情:开皇九年,当牛弘上书中请保存南朝的“《鼗》、《铎》、《巾》、《拂》等四舞”时,隋文帝的回答是“其声音节奏及舞,悉宜依旧,惟舞人不须捉鼗、拂等”。《鼗》、《拂》舞中,鼗、拂是舞蹈的基本道具;不用鼗、拂,就不能成为《鼗》、《拂》舞。吉联抗在《隋唐五代音乐史料》辑译中就已指出“这说明隋文帝不懂装懂”[21]。问题的关键是,平陈之后隋文帝对南朝雅乐和清商乐的态度有一个很大的转变,原因是出于他的政治谋略。南北统一的隋朝已不比以前的半壁江山,统治这样一个传统文化极为丰富、历史渊源又极其深远的华夏民族,不沿袭文化的传统是不明智的。采纳南朝雅乐和设立清商署对于当时隋朝政权能得到汉族百姓(特别是汉族知识分子)的支持是有重要意义的。尽管隋文帝“素不悦学”,但他很明白政治上要去这样做。然而,隋文帝的雅乐无论怎样继承南朝雅乐,都必须服从“黄钟一宫”这个前提。原因不是别的,这是隋文帝“好符瑞”的思想所决定的。所谓“好符瑞”,就是喜好祥瑞的征兆,即迷信阴阳五行卜筮之类的活动。西周以后,阴阳五行的发展,包容了乐律学的名称概念,“宫为君”的观念很快出现了。如《礼记·乐记》“乐本篇”说:

“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无沾滞之音矣。宫乱则荒，其君骄；商乱则陂，其官坏；角乱则忧，其民怨；徵乱则哀，其事勤；羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。”

只有“宫”才能象征着君，这就是隋文帝选择“黄钟一宫”的思想来源。“宫”多了，君也就多了，这是隋文帝不能容忍的。如此地“好符瑞”，在一定程度上暴露出这位篡权夺位的皇帝的内心虚弱。有皇帝的喜好，便有百官的附和。《隋书·经籍志》（卷 34）子部五行类载有不少这类“祥瑞”、“瑞应”的符瑞书籍。当隋文帝下令牛弘作“黄钟一宫”后，牛弘这位隋朝大儒便也很乖巧地掉过头来，顺应隋文帝的意图改变了说法。不仅推说梁、陈雅乐是用宫声；又引用一些儒家经典及阴阳五行学说，来解释“黄钟一宫”。《隋书·音乐志》(卷 15)曰：

“（牛弘等共详议）今梁、陈雅曲，并用宫声。按《礼》：‘五声十二律，还相为宫。’卢植云：‘十二月三管流转用事，当用事者为宫。宫，君也。’郑玄曰：‘五声宫、商、角、徵、羽。其阳管为律，阴管为吕。布十二辰，更相为宫，始自黄钟，终于南吕，凡六十也。’皇侃疏：‘还相为宫者，十一月以黄钟为宫，十二月以大吕为宫，正月以太簇为宫。余月放此。凡十二管，各备五声，合六十声。五声成一调，故十二调。’此即释郑义之明文，无用商、角、徵、羽，为别调之法矣。《乐稽耀嘉》曰：‘东方春，其声角，乐当宫于夹钟。余方各以其中律为宫。’若有商、角之理，不得云宫于夹钟也。又云：‘五声非宫不调，五味非甘不和。’又《动声仪》：‘宫唱而商和，是谓善本，太平之乐也。’《周礼》：‘奏黄钟，歌大吕，以祀天神。’郑玄‘以黄钟之钟，大吕之声为均。’均，调也。故崔灵恩云：‘六乐十二调，亦不独论商、角、徵、羽也。’又云：‘凡六乐者，皆文之以五声，播之以八音。’故知每曲皆须五声八音错综而能成也。《御寇子》云：‘师文鼓琴，命宫而总四声，则庆云浮，景风翔。’唯《韩诗》云：‘闻其宫声，使人温厚而宽大。闻其商声，使人方廉而好义。’及古有清角、清徵之流。此则当声为曲。今以五引为五声，迎气所用者是也。余曲悉用宫声，不劳商、角、徵、羽。何以得知？荀勖论三调为均首者，得正声之名，明知雅乐悉在宫调。已外徵、羽、角，自为谣俗之音耳。且西凉、龟兹杂伎等，曲数既多，故得隶于众调，调各别曲，至如雅乐少，须以宫为本，历十二均而作，不可分配余调，更成杂乱也。”

牛弘替隋文帝“黄钟一宫”寻找历史根据，可谓费尽心血矣！

隋文帝的“好符瑞”，后来受到唐代史臣的严厉批评，《隋书·高祖纪》(卷 2)曰：

“（高祖）……然天性沉猜，素无学术，好为小数，不达大体，故忠臣义士莫得尽心竭辞。”

开皇十四年(594)，“黄钟一宫”的雅乐终于定下来。由此宣告“开皇乐议”的全部结束。《隋书·音乐志》(卷 15)随即的评价是：

“故隋代雅乐，唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎气用五调。旧工更尽，其余声律，皆不复通。或有能为蕤宾之宫者，享祀之际肆之，竟无觉者。”

言辞之中充满了讥刺。然而，隋文帝的“黄钟一宫”也没有能持续多久。隋炀帝做皇帝后，又对雅乐进行了改作。大业元年(605)，隋炀帝下诏博访知钟律歌管者，时有“曹士立、裴文通、唐罗汉、常宝金等”，他们“虽知操弄”，但“雅郑莫分”，结果“议修一百四首”。这一百零四首雅乐曲，已不限“黄钟一宫”（见上表）。所以，隋文帝“黄钟一宫”的实际所用时间，是从开皇十四年(594)到大业元年(605)，前后不过十年。历史中的十年，是何其的短？但这件事情又是何等的微乎其微？但它仍逃脱不了史学对它的严肃评判。

史书的评价和今人的评说

《隋书·音乐志》和《隋书》有关的“人物列传”对“开皇乐议”作了较为详细的记载，这是唐初史臣对这件音乐史事的充分估价。同时，对乐议中各种观点也进行了评述。对隋文帝、苏威父子、何妥，是批判和否定；对郑译，则不置可否；对万宝常，既是充满了同情，又给予极大的称赞。

“开皇乐议”反映出来的根本问题，是中外音乐文化在基本乐理上的矛盾冲突。如果从音乐艺术发展的角度来审视，根据今天我们音乐实践的经验和研究音乐史的规律来分析判断：当时能够寻找中外乐理共同点，并由此解决中外音乐实际创作、演奏问题的是郑译的理论。而后来音乐史的发展也证明郑译的理论是可取的。《隋书·音乐志》没有具体谈燕乐的宫调问题，而事实上关系大的却是燕乐的宫调问题。隋文帝的“七部伎”，到隋炀帝时发展为“九部伎”；并且，隋炀帝是“大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。”大业六年(610)，在“诸夷大献方物”时，“天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃，……金石匏革之声，闻数十里外。弹弦[illegible]管以上，一万八千人(均见《隋书·音乐志》)。”大量的、大规模的音乐活动，没有一个融中外音乐一体的基本乐理是无法完成的。以“兼容并蓄”为特征的唐代文化，难道在记述隋代音乐历史中于此疏漏了？

不，因为唐代史臣撰写《隋书》和《隋书·音乐志》是有其一定的史学传统和特定的历史条件的：

首先，以纪传体为体例的史书，其“乐志”部分是以儒家的礼乐思想观念为指导的，具体以记载雅乐为主。涉及纪传部分中的音乐史事记录与评判，也仍是这样的观念。这既是儒家礼乐的音乐观，也是儒家礼乐的音乐史观。今天所见《隋书·音乐志》以前的《史记·乐书》(后人补撰)、《汉书·礼乐志》、《宋书·乐志》都是这样的音乐史学传统。这个传统，可以说是中国古代官修史书的音乐史学传统。其中沈约的《宋书·乐志》，较以前有很大进步，在雅乐之外，收录了许多宴乐和民间音乐的体裁和作品。用他自己的话说是“非淫哇之辞，并皆详载。”《隋书·音乐志》在这方面，从前后整个二十四史看，思想还属比较宽容；在雅乐之外，也收录记载了一定数量的燕乐。但他仍是以雅乐为主的，它不可能越出这个传统史学思想的规范。

唐代的燕乐要盛于隋，且从唐初起就有新的发展。《通典·乐》说：“燕乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制。奏九部乐。至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。”繁盛的唐代燕乐，可以说是唐代音乐文化的代表。但记录唐代音乐的《通典·乐》、《旧唐书·音乐志》对燕乐宫调——燕乐二十八调理论都没有记载，只有《新唐书·礼乐志》才有数行字的记录。郑译的理论为隋朝燕乐广泛应用，唐代的史臣不会不知道，但不能褒奖它，因为这是一个俗乐范围的乐学理论，是不能上史册的。《隋书·音乐志》和《通典·乐》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》的基本情形是一样的，这是中国古代封建社会及其文化所决定的。《隋书》在对音乐的论述中，有些地方还有神化了雅乐。《隋书·万宝常列传》(卷 78)有曰：

> “后译乐成奏之，上召宝常，问其可否，宝常曰：‘此亡国之音，岂陛下之所宜闻！上不悦。……
>
> ……宝常尝听太常所奏，泫然而泣。人闻其故，宝常曰：‘乐声淫厉而哀，天下不久相杀将尽。’时四海全盛，闻其言者皆谓不然。大业之末，其言卒验。”

这是“乐与政通”思想的发展[22]。《隋书》“万宝常列传”之后是音乐家王令言列传，记载中也有相同的思想：

> “时有乐人王令言，亦妙达音律。大业末，炀帝将幸江都，令言之子尝从，于户外弹胡琵琶，作翻调〈安公子〉。令言时卧室中，闻之大惊，蹶然而起曰：‘变，变！急呼其子曰：‘此曲兴自早晚？其子对曰：‘顷来有之。’令言

遂[illegible]欷流涕，谓其子曰：‘汝慎无从行，帝必不返。’子问其故，令言曰：‘此曲宫声往而不反，宫者君也，吾所以知之。’帝竟被杀于江都。”

其次是，唐初统治者（高祖李渊和太宗李世民）十分重视历史对于现实的借鉴作用，武德五年（622），唐高祖下诏修六代（北魏、北齐、北周、隋、梁、陈）史，明确指出“考论得失，究尽变通，所以裁成义类，惩恶劝善，多识前古，贻鉴将来[23]。”对隋朝历史的兴亡，则尤其重视，李世民多次与大臣谈论隋朝灭亡的原因，魏征上书中也曾说：“臣愿当今之动静，以隋为鉴，则存亡治乱可得而知。”（《新唐书·魏征传》）贞观十年（636），其中五代（缺北魏）的“纪、传”部分完成。李世民在嘉奖令中又指出隋朝不重视史学的缺点：“……隋炀帝虽好文儒，尤疾学者，前代史籍竟无所成，数代之事殆将泯绝。朕意则不然，将欲览前王之得失，为在身之龟镜[24]。”《隋书》由魏征主编，“以隋为鉴”是这部史书的特点。纪传中的“序”、“论”也是由魏征亲自撰写，前引《隋书·高祖纪》中评述隋文帝的文字即出于他之手。《隋书·音乐志》原为“五代（梁、陈、北齐、北周、隋）史志”的一部分，由于志宁、李淳风、李延寿、韦安仁等撰，初由令狐芬监修，后改由长孙无忌监修，于唐高宗显庆元年（656）完成。后附于《隋书》。所以，在唐初朝政“以古为镜”的史学思想下，《隋书》（纪传部分）和《隋书·音乐志》对历史人物、事件都进行了鲜明的评价。

因为有这样两方面的原因，《隋书》对燕乐宫调不予记载，也不予评价；对隋文帝“黄钟一宫”的讥刺，目的在于对隋文帝无知、昏庸的批评；对万宝常的同情和称赞，则既是对万宝常雅乐才能的赏识，又是对传统雅乐文化的肯定。《隋书·音乐志》（卷15）中更有一段记载，可以说明作者借历史而阐述自己的思想观点：

“龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。……开皇中，其器大盛于闾[illegible]。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估[illegible]公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：‘闻公等皆好变新声，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然。公家家自有风俗矣。存亡善恶。莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也！’帝虽有此敕，而竟不能救焉。炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。……”

隋文帝并不信奉礼乐治国，面对王公贵族音乐生活的过度享受，他是利用儒家礼乐观念来指责他们；而《隋书·音乐志》的作者则是借此宣传自己的儒家礼乐观。

郑译的理论在《隋书》中没有得到什么赞誉，其待遇在历史当中还不能说坏。“安史之乱”以后，北边、西北边的“胡”文化开始遭到汉族人的咒骂；北宋以后，因为在政治和军事上与北边外族关系的紧张，对外族文化的排斥与警惕又演化为对历史上曾经吸收过外族文化的老祖宗的数落，前引宋人（沈括《补笔谈》、姜夔《大乐议》）对郑译理论的指责就是其中的例子。郑译有错吗？他解决了当时中外音乐融合中的基本乐理问题，他没有错，他只有功劳。如果没有他来解决，在中外音乐融合的形势下就可能有别人出来想办法解决。那么宋人有错吗？他们除了对唐人的数落有些过份，也没有什么大错。在北方边陲外民族虎视眈眈的北宋和已被女真族夺去半壁江山的南宋，此时还能谈吸收外来文化吗？只能借“复古”来振兴民族。显然，唐、宋之间，由于在政治、军事、经济上与外族关系的截然不同，决定了对待外来音乐文化的取与舍。历史的发展有其深刻的经济的、军事的、民族的、政治的等方面错综复杂的原因，音乐的发展不能在不了解社会现状下任个人主观意愿去选择。同样，对音乐史发展也不能在不了解历史的情况下任主观意愿地去作出评判。

1300多年后的19世纪30年代，郭沫若在日本翻译（日）林谦三《隋唐燕乐调研究》的同时，熟悉了隋唐音乐的这段史料，抱着对万宝常的十二分同情，于1935年完成了《隋代音乐家万

宝常》，向世人介绍了这样地位卑微、生活穷困的民间音乐天才；同时也是向世人介绍了著名的"开皇乐议"。文中对乐议中的各位官僚进行了痛骂，尤其是给郑译戴上了"剽窃"（及"无赖"等）帽子。以郭沫若的学术声望，使郑译这顶"剽窃"帽子带了几十年之久。90年代，终于也出现了为郑译鸣不平的李石根和刘镇钰的文章。刘镇钰文章说："郑译是一直以音乐家的身份发表见解和意见的"，这话基本上是符合事实的。

从音乐史发展的实际情况来看，南北朝以来，经过一段时期，外族音乐已经深深地融入了中国传统音乐之中。郑译带"应声"的八十四调，后来经过演变、筛选，形成了唐代最流行的"燕乐二十八调"，它涉及隋唐以来大量的、各种体裁的音乐作品。随着音乐作品的流传，燕乐二十八调从唐，历经宋、元、明，尽管有了许多演变，却一直流传至清末。因此，郑译的理论在音乐史中所起的重要作用是可以充分肯定的。而这一成果，就是产生在这场激烈、曲折而又复杂的"开皇乐议"上。

---

① 《乐府诗集》今有中华书局1979年出版的标点本，但此段文字的标点有错误。吉联抗《古乐书佚文辑注》对此段文字重新标点，人民音乐出版社1990年版。本文用吉联抗标点，但仍有两处本文认为不妥，稍作改动：1.（清调）"笛一下声弄、高弄、游弄一篪"改成"笛（下声弄、高弄、游弄）、篪"。2.（楚调）"笛一弄一节"改成"笛（弄）、节"。

② 这里的"筑"字，杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册P. 144）说"疑为'节'之误"，人民音乐出版社1981年版。杨说有理。

③ 这里"四弦"的"弦"字，吉联抗认为"是'部'字之误"。吉说据理。

④ 这里的"三声并戾"，清代武英殿刻本《隋书》作"二声并戾"，唐·杜佑《通典·乐》引此段文字作"三声并戾"。郭沫若译林谦三《隋唐燕乐调研究》注："二声"当作"声声"，"二"乃重文符，形近而误。商务印书馆1936年版。郭沫若《隋代音乐家万宝常》中引文作"声声并戾"。该文完成于1935年，后收入《郭沫若全集》（历史编4），人民文学出版社1982年版。《隋书》中华书局标点本作"三声并戾"。夏野《中国古代音乐史简编》引此文及理解仍作"二声并戾"，上海音乐学院出版社1989年版。黄翔鹏"中国传统乐学基本理论的若干简要提示"引文作"三声并戾"，原载《民族民间音乐》1986年3、4期，后收入黄翔鹏《传统是一条河流》，人民音乐出版社1990年版。本文也认为应是"三声并戾"。

⑤ 见向达"龟兹苏祗婆琵琶七调考原"。载向达《唐代长安与西域文明》，生活·读书·新知三联书店1987年版。（日）林谦三《隋唐燕乐调研究》（郭沫若译）。王光祈《中国音乐史》第四章第二节"苏祗婆三十五调"、第三节"从阿拉伯琵琶以考证苏祗婆琵琶"，中华书局1941年版。

⑥ 参见注④。

⑦ 见王光祈《中国音乐史》第四章"调之进化"第四节"燕乐二十八调"。杨荫浏《中国音乐史纲》认为此种音阶是"出于汉以来清商三调中的清调"，是"清商调音阶"（P. 179），上海万叶书店1952年版。杨荫浏《中国古代音乐史稿》中仍称"清商调音阶"（上册P. 260）。黄翔鹏"中国传统乐学基本理论的若干简要提示"沿用杨说，称"清商音阶"。黎英海《汉族调式及其和声》称之为"燕乐音阶"，上海文艺出版社1959年版。夏野《中国古代音乐史简编》也称"燕乐音阶"。

⑧ 参见注④，后引郭沫若话均出此文。

⑨ 李石根：关于郑译与万宝常的两个八十四调，载《交响》1990年第1期。

⑩ 刘镇钰：隋代音乐家郑译，载《中国音乐学》1991年3期。

⑪ 姜白石"大乐议"，见《宋史·乐志》（卷131）引。

⑫ 见中央民族学院艺术系文艺理论组编《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社1979年版。下列表中：○表示每调所用音；● 表示该调的调头（即主音）。

⑬ 见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）P. 260。

⑭ 黄翔鹏：八音之乐与"应""和"声考索，载《音乐艺术》1982年4期。

⑮ 见王光祈《中国音乐史》第四章"调之进化"第七节"南宋七宫十二调"。

⑯ 见夏野"中国古代音阶、调式的发展和演变"，载《音乐学丛刊》1981年1期。

⑰ 引自中央民族学院艺术系文艺理论组编《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》。

⑱ 原书此句是"一千八百声"，郭沫若文章提出《通典·乐》所载是"一千八声"，应据《通典》校正。郭说有理。

⑲ 见吴南薰《律学会通》（第五章第四节）P. 204，科学出版社1964年版。

⑳ 见杨荫浏《中国音乐史纲》P. 325—326。

㉑ 见吉联抗辑译《隋唐五代音乐史料》P. 70，上海文艺出版社1986年版。

㉒ 乐与政通，《礼记·乐记》"乐本篇"曰："是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。"

㉓ 见宋·宋敏求编《大唐诏令集》卷81，商务印书馆1958年排印本。

㉔ 见宋·王钦若等奉敕撰《册府元龟》卷554"国史·恩奖"，中华书局1960年影印本。